

ベルトラン・ド・バシイの『歌唱法』における 音節の長さに根差した装飾法の意義

——フランス語の音楽化という問題をめぐって——

砂 川 巴奈歌

はじめに：フランス詩と音楽のかかわり

17世紀フランスの作曲家で声楽教師であったベルトラン・ド・バシイ¹ (1621～1690) は、1668年に『適切な歌唱法についての興味深い注記 *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*』(以下『歌唱法』と略す)と題した声楽教本を出版した。この本は、当時の声楽実践について伝える貴重な史料の一つとして知られる。バシイはこの本の中で、エール・ド・クール²の演奏において言葉の音節の長さをどのように決定すべきか、という規則を初めて示した。本稿は、このバシイの仕事をフランス詩と音楽の意識的な関わり合いの一端に位置づけ、その意義を再検討することを目的とする。本論に入る前に、フランス詩に音楽が作曲される際に生じてきた一つの問題、すなわち、フランス語の音節の長さを取り扱う問題について触れておこう。

フランス歌曲では、詩の一音節に一音を与えるシラビックな作曲がされる。フランス語は一般的に、古代ギリシャ・ラテン語の詩句法のように音節を長短によって区切ることはないが、フランス詩に作曲するという行為、すなわちフランス語に音符を当てるといふ行為は、音高を操作したり拍節感を与えたりすることに加え、必然的に音を長短化(必ずしも2対1にはならないが、ある程度は計量的に)することになる。強勢アクセントの弱いフランス語にとって、音節の長さをどう決定するかという問題は扱いづらいもので、ルネサンス期から20世紀に至るまでフランス歌曲を生みだした作曲家たちは、この問題に直面してきたのである²。こうした問題に意識的に取り組んだ出発点は、16世紀の韻律音楽(musique mesurée)に遡ることができる。古代韻律に基づく長短システムによって言葉の音節の長さを規定し、その長短に合わせて音符を与えるというこの創作は、ルネサンス期においてフランス詩と音楽の歩み寄りを極めようとした試みであったが、それと同時に、フランス語を長短韻律で表すことの難しさに葛藤することにもなった。17世紀においてその影響は、フランス語の強勢アクセントを強拍にあてるための拍節感の操作という点で、エール・ド・クール

に受け継がれた³。

バシイの『歌唱法』は16世紀の韻律音楽を直接的に受け継いで書かれたものではないものの、彼がこの本で強調するのは、歌手や作曲家たちがフランス語の音節の長さを正しく理解すべきであるということである⁴。つまり彼の関心も、声楽実践において、言葉の音節の長さをどう決定し音楽にするか、という問題へ向けられているのである。『歌唱法』の本質的な意義は、フランス詩と音楽が直面してきた問題に通じているのではないだろうか。以下、本論ではバシイの音節の規則に焦点を当て、フランス詩の音楽化という観点からバシイの『歌唱法』の意義を再検討する。

1. 『歌唱法』における音節の長短の重要性

17世紀のフランスで出版された歌唱法についての著作は、バシイの他にミエ（1618～1684）の『歌唱法 *La belle méthode, ou l'art de bien chanter* (1666)』⁵、ルソー（1644～1699）の『明晰な歌唱法 *Méthode claire* (1678)』⁶が主なものとして挙げられる。この2冊と比較すると、バシイの『歌唱法』の独自性は歌唱についての見解や装飾法を示した点に加え、フランス語のデクレーションにおける言葉の発音と音節の長短に関する指針を提供したことにある⁷。バシイ自身は、とりわけ音節の長さについて論じることがこの本の主たる目的であることを主張している⁸。彼は序文の中で、自身の仕事を「今まで誰も扱おうとしなかった」「目新しい」⁹試みであると形容し、それゆえに批判が集まることも承知の上で、出版を決意したという経緯を説明している。つまり、歌唱実践のために音節の長短の規則を作るという仕事はそれまでほとんど行われてこなかったのである。フランス語の特性上、音節の長短化は困難であるために敬遠されてきたが、そうした問題に取り組んだという点でバシイの『歌唱法』は一つの功績を残したと言えるだろう¹⁰。

では、誰も扱ってこなかった問題であったからとはいえ、なぜバシイは音節の長さに関心したのか。彼の次のような文章からは、音節の長短に対する知識が演奏実践とかわるものであることがわかる。

長い音符、短い音符を言葉に一致させて書くということになると、必ずしもそうではないこともある。時に、リズムを理由として長い音節の上に短い音を書くこともあり、歌手はその問題をうまく処理することができるといい。またその人の技術と技量、音節の長短への知識を通して、紙の上では正せないようなことを手直してできればいい。これは特に、サラバンド、ガヴォット、ブーレなどのリズムを持つエールに起こることだ¹¹。

バシイは、音節の長短が重要であるとはいえ、その音節に音符が付される際、旋律的な音

の長さや音節の長短が必ずしも一致しないことがあり得ると認めている。それはつまり、作曲上の問題として、フランス語としては多少不自然であっても歌の旋律を優先して作曲がなされる場合があるということである。しかし、そうした言葉と音符の長さが相容れない箇所については、歌手が演奏の際に手直しをすればよく、そのために歌唱の技術に加えて音節の長短の知識が必要なのである。バシイはこうした問題がとりわけ舞曲のリズムを持つエールにおいて起こり得ると述べている。具体的には演奏の際にどのようにして言葉の音節を手直しするのか、バシイはその方法を明記していないが、彼の論を読んでいくと、それは装飾技法と密接に関わっていることが考えられる。

バシイの『歌唱法』は3部構成となっており、歌唱一般について書かれた第1部において、歌唱装飾やディミニュション¹²について論じられている。エール・ド・クールは通常、詩の第1詩節と第2詩節の歌詞が同じ旋律に乗せて歌われる。サンプル Simple と呼ばれる元歌で第1詩節を歌い、その旋律に対して装飾やディミニュションを施して第2詩節を歌うドゥブル Double という手法は17世紀のエール・ド・クールの演奏習慣であった。そのため、いかに「趣味の良い¹³」ドゥブルを歌うことができるかということは重要な問題であり、声楽教師たちは装飾法についてその著作で論じてきたのだった。

彼が論じた装飾法で重要な点は、それが音節の長さと密接に関係しているということである。例えば、「アクサンまたはアスピラシオン」という装飾について解説した1節では、次のように述べられている。

歌唱では、喉で軽く打たれるだけの特徴的な音があり、それはアクサンまたはアスピラシオンと呼ばれる。間違えてそれをプラントと呼ぶ人たちもいるが、それは悲しいところでのみ演奏されるものである。このアクサン、またはアスピラシオンとは、常に長い音節の上で演奏され、短い音節の上で演奏されることは決してない¹⁴。

彼は、長い（あるいは短い）「音節 syllabe」という言葉をここで使用している。つまり、作曲家に与えられた音符ではなく、言葉の音節の長さによって演奏者は装飾を使い分けるべきであると言っているのである。また別の箇所では、「アクサンやプラントは長い音節の重要な指示」¹⁵であるとも強調している。バシイは一貫して、楽譜に書かれた「音符の長さ」ではなく、「音節の長さ」と装飾を密接な関係で語るのである。また、ディミニュションについても同様に、音節の長さを知った上で行うことが重要であると説明している。

歌手たちが第1詩節と同じように第2詩節を歌うなら、[中略] ディミニュションは歌われる言葉の間で、ひどく、やかましい音を作ることになるだろう。しかし、音節の長短の完璧な知識を持つとき、音節の長さに一致する音符の長さを器用に直し、変えるこ

とができる¹⁶。

バシイの説明は、歌手は音符を見ただけではどこでどの装飾をすべきかの判断ができず、その音にどのような言葉が付いているか、その言葉が長い音節なのか短い音節なのか、ということを知らなければ、ふさわしい装飾やディミニュションを決めることはできないということを示唆している。このことから、バシイが音節の長さを正しく理解する必要性を説くのは、特にドゥーブルという当時の演奏習慣を踏まえた上で、ふさわしい装飾やディミニュションを行うために不可欠な知識であるからだということがわかる。本論の最後ではバシイが作曲したエールを対象とし、そのサンプルとドゥーブルに付けられた音楽を比較、検討することで音節の長さや装飾法との関係を見ていくこととする。その前に、バシイが『歌唱法』の第3部で提供した音節の長短に関する規則を概観しておこう¹⁷。

2. バシイによる音節の長短に関する規則

2-1. 単音節の長さ

バシイははじめに単音節の長さについて、かなりの紙面を使って論じている。というのも、単音節の長さを見分ける方法が複数音節の場合にも適応されていくためである。彼は単音節の長さの前提として、あらゆる単音節は基本的に長いものであり、たとえ短い音節でも、その単語が置かれる位置によっては長くすることができるかと述べている。その上で、常に長いものであると記述されるのは、

- 1) 感嘆詞 (ah! ô!), 間投詞 (ô Dieux! ô Cieux!), 疑問詞 (Quoy?),
- 2) ピリオドやカンマによって次の語と区切られた単語、
- 3) 冠詞、代名詞、その他の不変化詞 (les, des, tes, mes, ses, ces, aux, vos)¹⁸

の3つの場合である。

上記3つに分類されない単音節については、その長さの見分け方が5つの規則として提示され、該当する単語(ただしエールでよく使われる単語に限る)のリストが付されている。その規則と、リストに挙げられた単語のうちいくつかを抜粋し、表1(次頁)に整理した。

2-2. 「釣り合い *symétrie*¹⁹」の法則

バシイは、短い単音節でも、長くできないものはないと述べているが、それは自然な音節の長短の交替、すなわち「釣り合い」が優先されるためである。

単音節は文章の中のその位置によって長くできないほどあまりにも短い単音節というものはない、いくつかの連続した長い単音節を持つこともある。いくつかの短い単音節が

【表1】単音節の長さを区別する5つの規則

規則①	語尾がsである、またはsを含む単音節は長い。
	単音節の単語のうち、s（または同じ音として使われる場合のx, z）の位置が最後または最後から2番目の文字であるものは長い。（est, moins, doux, etc.） ただし、母音+s（x, z）で終わる単語や、ils, leurs等の単語は、「やや長い」。
規則②	語尾がnである、またはnを含む単音節は長い
	単音節の単語のうち、n（または同じ音として使われる場合のm）の位置が母音の次に来ているものは長い。（un, on, mon, ton, rien, bien, long, donc, sans, dans, grand, tant） 母音で始まる別の長い単音節に先行するときは例外であるが、この例外はnが最後に発音される文字でなければ適用されない。（cent autres）
規則③	rを含む単音節は比較的長い
	rやlを含む単音節のうち、その文字に別の子音が続くもの（perd, sert, sort）あるいは、子音で始まる単語に先行するもの（pour moi）は、もともと短い音節によりも優先的に長くなる。par, pour, car, jour, leurのような単語は「やや長い」が、母音で始まる単語に先行するときには短くなる。 ilを除いたlで終わる単音節（mal, tel, ciel）のうち、子音で始まる単語と、音節が長いものに先行する単音節はやや長い。
規則④	二重母音は長い、auが最も長い
	二重母音のauを含む単音節は長い。（vaut, beau）二重母音oi/oy, eu, ui/uy, ai/ayを含む単音節は、auほどは長くないので、やや長い。（loy, tout, lieu, luy, vray）
規則⑤	脚韻や休止にある単音節は男性形単語で終わるのなら長くできる。

あるときは、作曲家あるいは歌手がそれに合うと思えば、いつも一方をうまい具合の長さにしてよいのである。両方ではなくどちらか一方を、その位置によって、いわゆる「釣り合い」によって長くできるということである²⁰。

具体的には、例えば語尾が-e, -es, -entである女性形（des féminins）の2音節単語に先行する単音節は、必ず短い。（de mēsme）逆に、語尾が-e, -es, -ent以外である男性形（des masculins）の2音節単語に先行する単音節は長くすることができる（de l'aimer）という規則である。

2-3. 複数音節の規則

複数音節の単語は、その語尾が女性形であるか男性形であるかによって判断しうる。まず女性形単語は、単語の最後から2番目の音節は常に長く、最後の音節が長いとされる。(inutile, unique) しかしカデンツの部分にあたっている女性形単語の最後の音節は、無音のeであっても長くすることができる。そうでないと、いつもカデンツの形が決まったものになってしまうためである。

男性形単語は、最後の音節が長く、最後から2番目の音節は常に短いとされる。ただしその音節に一つのnを含む場合は例外で、そのような場合は最後から2番目の音を長くすることができる。(langueur)

2-4. 「長さ」の基準

バシイは何を以て音節が「長い」と言っているのかといえ、その基準は非常に曖昧ではあるが、「短い」音節と同等の扱いをしないという意味であると捉えることができる。

単音節が長いというのは、その他のものほどは自然と短くはならない、という意味である。あるエールにおいて、最後あるいは中間のカデンツで行われるトランブルマン、あるいは他の箇所長いトランブルマンを保てるほど十分に長くなくても、少なくともアクセントかドゥーブルマン・ドゥ・ゴジエをすることができる。それらはいわば長い音節、あるいは少しだけ長い音節の上で演奏されるのだから。それらはどちらも、de, me, te, le, ce, que, のような音節やそのほかの元々短い単音節のように軽くは歌われえないのだ²¹。

つまりバシイは、音節の長さというのは、その音（音節）の上でふさわしい装飾ができるかどうかということが重要であると述べているのである。

また、短い単音節については単語リストが提供されていないため、この引用文は、de, me, te, le, ce, que のような音節が短い単音節であるということが読み取れる重要な箇所でもある。

3. ドゥーブルの実践にかかわる問題

以上で見てきた音節の規則を踏まえて、音節の長さについての知識が実践の上でどのように機能し得るのか、まずは『歌唱法』における記述から検討していくこととする。バシイは、サンプルとドゥーブルの間の歌詞の違いで起こりうる問題について、次のように言及している。

ここに、第1、第2詩節の単音節の違いを指摘するのに非常に有用である例を挙げよう。8つ折り判の曲集第2巻²²の71ページで参照できる。

Je ne vous dis pas de l'apprendre.



第2詩節では以下ようになる。

Il n'est pas moins doux de l'apprendre



最初の3つの単音節は短い、短い単音節が2つ連続することはないので、釣り合いの規則にしたがって一方を長くすることができる。作曲家は *ne* の音節を適切に長くしたのである。これは、*dis* が長くあるべきだからである。このことはすでに言及したこの後もさらに繰り返すことになるが、*vous* は *s* を含んでいながらもいつも長いわけではない。[中略] 第2詩節においては、しかしながら *n'est, pas, moins, doux* の4つの単音節のうち短くすることが可能なものは何もない。それでいてこの問題は、そのエールのそのディミニュションに見られるような方法で改善されなければならなかった²³。

ここでバシイが言わんとすることは、規則上の音節の長さと、音楽的な旋律の流れあるいは拍節感をできるだけ両立できるようにドゥーブルを演奏すべきだということである。バシイが説明しているように、第1詩節を作曲する際に3つの連続する短い単音節 *je, ne, vous* のうち、*ne* の音価が長くとられた。それは続く *dis* という単音節が、表1に示したバシイの規則①によれば長い音節の部類に入るからであり、釣り合いの規則に従って長短が交互になるように音符が配されたわけだが、バシイのこの説明はやや言葉足らずである。重要なことは、*dis* に長い音符が付されるのではなく、それが長い音節として聞こえることであろう。*dis* という単語が長いとはいえ、楽譜上の実際の音価では *ne* のほうが付点分長くなっている。音価の上での長い・短いという問題よりもここではむしろ、前後の音符との関係や拍節感の中で長短が表されるのである。*dis* は小節の一拍目つまり強拍に置かれることにより、拍節的にも強調されているのである。

第2詩節においてバシイは、規則上は長い音節が4つ続いていると言っており、その解決はディミニュシオンの技法によって図られていると述べている。それ以上のことは説明されていないが、彼の説明を補うとおそらく次のようなことが起きているのではないだろうか。ここで言われるディミニュシオンとは、第2詩節の歌詞の言葉に合うように装飾的な細かい音符を施すことによって音符の長さを調整することである。先に見たように、旋律は第1詩節の言葉に沿って作曲されているため、第2詩節の言葉の並びでは一つ一つの音節の長さが音符の長さに合わない。そこで作曲家が付けたドゥーブルを見てみると、*n'est, pas, moins, doux* という4つの長い音節（いずれの単語も規則①に該当する）の長さは、ディミニュシオンによって、少なくとも四分音符以上の音価にできるだけ保たれるように音符が再配置されている。バシイはこのような対処について、以下のような注記を加えている。

〔長い単音節が続いてしまうエールにおいて、どのように拍節感とそのエールの曲調を保つかという問いに対して〕これらの音節はもともと長いが、エールの作曲上、長い音符に支配される短い音は許容することができると答えよう。しかし、このことに注意を向けることは歌い手に委ねられる。これらの単音節がその元の長さを保つことができないうほどには単音節を短くすべきではなく、音節の長短の優美な流れとともに拍節の流れにも留意すべきなのである²⁴。

作曲上の問題として、楽譜の上では長い音節に短い音符が当てられていることも十分にあり得るが、歌手が音節の長短に目を向けることなく作曲家が付けた通りの音符を歌うだけでは、本来の言葉の音節の長さが保たれない。つまり、ドゥーブルを歌う際に言葉を優先させた装飾やディミニュシオンをしなければ、言葉として不自然になってしまう。こうしたことをバシイは懸念しているのではないだろうか。

フランス語として自然な流れをとるか、あるいは音楽的に望まれる旋律線をとるかという問題に直面するとき、それはフランス語（フランス詩）と音楽とが密接に関わろうとしている証拠なのである。

4. バシイのドゥーブルの分析—— « Je voy des amans chaque jour »²⁵ を例に——

『歌唱法』の記述から、歌手がドゥーブルを歌う際、サンプルに書かれた音符の長さに縛られず言葉の音節の長さを尊重して演奏することにより、フランス語としての自然な言葉の運びが可能になることがわかった。このことを踏まえて、バシイ自身が作曲したエールを一例として、彼の音節の規則に照らし合わせながら実作品を検証することにより、音節の長さに根差した装飾法の実態を見ていくこととする。

表2: « Je voy des amans chaque jour » における装飾とディミニュシオンの例

サンプル	ドゥーブル
<p>① </p> <p>chaque jour,</p>  <p>ans chaque iour.</p>	<p>①' </p> <p>un beau tour</p>  <p>nner yn beau tour</p>
<p>② </p> <p>Sans crainte</p>  <p>iour sans crainte</p>	<p>②' </p> <p>Au discours</p>  <p>tour au discours</p>
<p>③ </p> <p>découvrir leur martire.</p>  <p>décou = urir leur martire ;</p>	<p>③' </p> <p>que son ame soupire ;</p>  <p>que son a = = me soupi = = re</p>
<p>④ </p> <p>Mais de tout ce qu'on</p>  <p>Mais de tout ce qu'on</p>	<p>④' </p> <p>Mais pour bien dire adieu</p>  <p>Mais pour bien dire adieu</p>
<p>⑤ </p> <p>L'adieu, belle Philis,</p>  <p>là dieu belle Philis cous = te</p>	<p>⑤' </p> <p>C'est, aimable Philis,</p>  <p>c'est ai : mable Phi : = lis la mort</p>
<p>⑥ </p> <p>couste le plus à dire</p>  <p>s cous = te le plus a di = re</p>	<p>⑥' </p> <p>la mort</p>  <p>lis la mort</p>

4-1. トランブルマンあるいはカダンス

『歌唱法』で引用されるバシイの曲集において、唯一記号で示されるのがトランブルマンあるいはカダンスという装飾である。「×」の記号で表されるこの装飾は、バシイの定義では長い音節に対して施されるものである。

⑧のサンプルの *crainte* という単語は女性形単語なので、バシイの複数音節の規則から言えば2音節のうち後ろの音節が短くなくてはならないが、音符としては同等の音価のものが並んでいる。しかし、2音節のうち前の音節の音符には「×」の装飾記号がついている。トランブルマンは長い音節に使う装飾であるから、音価としては同等であっても2つのうち先行する音節のほうが長いということが示されているのである。この *crainte* に対応するドゥーブルの歌詞 *discours* という単語は、最終音節が長くならなくてはならない²⁸。*discours* の2音節目にはトランブルマンが書かれているため、前述したように長い音節であることが示されている。このように、トランブルマンは徹底して長い音節を区別するために使われているのである。

4-2. 女性韻の形成

女性形複数音節の単語は通常、最終音節が必ず短い。ただし、それが詩行末に配置された場合の最後の音節、すなわち女性韻を作る *e* の音については、それがエールの主要なカデンツにあたる場合には長くすることができる。⑨のサンプルにある *leur martire* という長さの並びを見てみよう。*martire* という単語は3音節の女性形単語である。2音節以上の女性形単語は、最後から2番目の音節が常に長いという規則があるため、*mar-tire* という音節になるが、楽譜上は3音節とも比較的長い音符があてられている。これは、この部分が楽曲の2部形式の前半のカデンツにあたるためである。エール・ド・クールは2部形式で作曲され、詩の1節が二分割されて楽曲の2部形式にあてはめられる。4行詩であるこの詩で、2行目の詩行末にあたるこの箇所は、エールの主要なカデンツを形成するために長い音符があてられたのである。しかし、バシイはその上で、装飾を施すことによって個々の音節の長さをきちんと区別している。*martire* の前に置かれた *leur* という単音節は、規則③によれば「やや長い」とされるので、後続の *martire* の音節の長さとの関係を考慮してトランブルマンが付けられている。したがって、*leur martire* という箇所ではカデンツを形成するため音価が全体的に長くなっているものの、*leur* の上でトランブルマンを演奏することでその音節の長さを保つ工夫がなされているのである。

4-3. 釣り合いの規則

女性形単語の最後から2番目の音が常に長く、最終音節が短いという規則は、ほぼ例外がなく適用される。しかし、⑩のサンプルにおける *couste* という単語にはその規則に反す

るかのような音価が与えられている。この例は、「釣り合いの規則」をもって説明されるべきだろう。couste に続く単語を考慮に入れて考えていくと、c̄ouste le plus à dire となる。couste 直後の le は元々短い単音節なので、この場合 couste の第2音節は長くすることも可能なのである。

4.4. デイミニュシオン

バシイはドゥーブルを歌う際に音節の長さの完璧な知識を持った上で行うデイミニュシオンこそが、言葉を適切に運ぶことができると説明していた²⁹。実際、バシイが作曲したドゥーブルには多くのデイミニュシオンが施されている。先の図式において網掛けで示したように、サンプルとドゥーブルの対応する箇所では音節の長短が異なる部分の音楽付けを見ることで、言葉の音節に対して適切にデイミニュシオンが施されている例を確認しよう。

まず㉔の箇所では、サンプルの *chaque jour* という歌詞が、ドゥーブルでは *un beau tour* という歌詞に変わる。*beau* という単語は、バシイの規則④では長くなくてはならないとされる³⁰。したがってドゥーブルではその音節の長さに従って譜例のようなデイミニュシオンが施されている。

㉔では、サンプルで *leur* という言葉が置かれた位置に、ドゥーブルでは *ame* という単語の最終音節があたっている。この *ame* は女性形2音節の単語であるので、複数音節の規則が適用される。もともとサンプルの旋律ではこの箇所に音価の同等な音符が付いていたが、ドゥーブルにおいては *ame* の最初の音節に細かい音符によるパッセージ³¹が施されることにより、その長さが強調された。㉔において、サンプルの *ce qu'on* という歌詞はドゥーブルで *dire* という歌詞に変わる。㉔の場合と同様に、*dire* という単語も女性形2音節の単語なので、複数音節の規則に従って *dire* の第一音節が長くなるようなデイミニュシオンが施されている。㉔のドゥーブルにおいても、*C'est* や *mort* という長い音節（規則①と③に当てはまる）に合わせてデイミニュシオンが施されており、長い音節で細かいパッセージが行われることでその長さが強調されているのである。

以上の分析から、対象としたバシイのエールにおいて、フランス語として自然な音節の長さが尊重される装飾とデイミニュシオンの工夫が見られた。また、図式の網掛けの箇所、すなわち、サンプルとドゥーブルで音節の長さが異なる部分すべてにおいて、ドゥーブルで適切な装飾やデイミニュシオンが施されていることがわかった。つまり、ドゥーブルにおいて起こりうるフランス語として不自然な言葉の運びが、装飾やデイミニュシオンによって修正されているのである。バシイが残したこのようなドゥーブルは、フランス語として自然な言葉の流れをできる限り保つことによって、説得力のある歌唱の実現を目指したものと考えられるのである。

おわりに：フランス語の音楽化という問題をめぐって

フランス語（フランス詩）として自然な音節の長さ、旋律線の流れは作曲の段階では両立できないことがあり、それを歌手の演奏の仕方によって可能にすることができるということは、『歌唱法』の中でバシイが幾度となく述べていることである。彼が音節の長さの規則を示したのは、フランス語（フランス詩）の音楽化において生じる問題を歌手が演奏を通して解決すべきであるということ、あるいはそのような演奏が望ましいと考えていたからであろう。フランス語（フランス詩）に音楽が付けられるときに生じるこの問題は、主に作曲家が直面し、葛藤してきたものである。しかし、バシイはこの問題を作曲上の問題というよりもむしろ、演奏実践の問題として捉えることによって解決を図っていることから、その仕事はフランス語の音楽化をめぐる問題に一石を投じたものと考えられる。したがって、バシイの『歌唱法』は当時の装飾やデクラマシオンの実践法を伝える重要な史料である以上に、フランス語をいかに自然に音楽に乗せるか、という方法を示唆する一つの史料としても、その意義を見出すことができるのである。

一方で、この意味付けが当時の演奏習慣と深く関係している点や、その後のフランス歌曲創作にバシイの仕事が直接的には受け継がれていない点で、『歌唱法』の歴史的意義は定めづらいのが実際である。今後は、この研究で得られた知見をもとに、同時代の他の作曲家の楽曲についても研究を進めていきたい。バシイの『歌唱法』が当時どの程度参照され、その規則が浸透していたのかを作品数や傾向として明らかにしていくことができれば、歴史的意義の考察に繋げていくことができるだろう。

使用楽譜

Les trois livres d'airs, regravez de nouveau en deux volumes, Première Partie [Seconde Partie], 1668; en annexe à la Préface :

Nouveau livre d'air (Première version de 1661) / R with preface and performance notes by J. Saint-Arroman (vols 1 and 3); and 'Catalogue des ouvrages de Bénigne de Bacilly' by P. Les cat (vol. 3, pp. 4-15), Courlay, J.-M. Fuzeau, 1996 (vols 1-2), 1998 (vol.3-4) (La musique française classique de 1650 à 1800).

注

- 1 バシイのファーストネームはベニーニュと表記されてきたが、当時の史料に自ら Bénigne と記したものはなく、たいていは B. D. B. と記されている。2011年の研究 (Guillo, L. et Michel,

- F., 《Nouveaux documents sur le maître de chant Bertrand de Bacilly (1621-1690)》, *Revue de Musicologie*, T. 97, No. 2, 2011.)でバシイのファーストネームがベルトランであることが判明した。
- 2 フランスにおいて詩と音楽の密接な関係を追求する伝統というものは、ルネサンス期に始まり、フォーレやドビュッシー、ラヴェル、プーランクのような音楽家によって繰り返され、革新されてきた。
- 3 Walker, D. P., “The Influence of musique mesurée à l’antique, particularly on the *airs de cour* of the early seventeenth century”, *Musica Disciplina*, II, 1948, pp. 141-163.
- 4 16世紀の韻律音楽の影響や関心がバシイに全くなかったとは言えないが、彼の論考では韻律音楽については言及されていない。「韻律詩 vers mesuré」という言葉が一度だけ登場するものの、文脈的には古代ギリシャの韻律法のことを指している。
- 5 Millet de Montgesoye, J., *La belle méthode, ou l’art de bien chanter*, Besançon, 1666.
- 6 Rousseau, J., *Méthode claire, simple et facile pour apprendre le chant*, Paris, 1678.
- 7 Lorimer, E. M., “A Critical Study and Translation of Bénigne de Bacilly’s *Remarque curieuses sur l’art de bien chanter* (1668)”, University of London Ph. D. thesis, 2002, p. 33.
- 8 「第3部では歌唱において最も一般的に見られるフランス語の単語の長さについて、そして長い音節と短い音節を区別する方法を扱う。それがこの論文の主たる目的である。」Bacilly, *Remarques curieuses sur l’art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui regarde le chant français. [...] Par B. D. B., Paris, P. Bienfait, 1668, p. 1.* (本論文中的引用はすべて筆者訳)
- 9 Bacilly, *op. cit.*, « Avant-propos » pp. i-ii.
- 10 マラン・メルセンヌも『総合音楽論 (Mersenne, M., *Harmonie Universelle*, Paris, 1636-37)』の中ですでに、音節の長短の法則を示している。しかしメルセンヌが取り扱ったのは、先にも触れた16世紀後半の韻律詩や韻律音楽に応用された古典詩における音節の長短であったので、その理論は16世紀に根差したものであるという点で、バシイとは異なっている。(Lorimer, *art. cit.*, p. 89.)
- 11 Bacilly, *op. cit.*, pp. 331-332. バシイがここで述べる「サラバンド、ガヴォット、ブーレなどのリズムを持つエール」とは、舞曲に歌詞をつけたエールである。できるだけ言葉に沿って旋律をつけるエール・セリユールの方で、舞曲に基づくエールにおいてはそれぞれの舞曲に特徴的なリズムが優先された。
- 12 フランスにおけるディミニュションは、ルネサンス期にイタリアで発展したディミニューションのルーツを持つが、それとは異なる様式で発展したものである。バシイはその説明で、言葉の音節に合わせて音価を調整し再配置する方法であると述べている。
- 13 「良い趣味 bon goût」と訳されることの多いこの概念は、バロック時代のフランス音楽における重要な概念であり、バシイの『歌唱法』においても同様である。goûtという言葉が当時示したのは、1) 趣味・好み、2) 理性的な能力、分別のある確実な基準という2つの意味である。当時の辞典でもそれは明記されており、多くの理論書の著者たちは後者の意味でこの言葉を使用して

- いた。つまり、「趣味」とは好みというよりはむしろ、理性的に判断しうる様式感のことである。
- 14 Bacilly, *op. cit.*, p. 189.
- 15 Bacilly, *op. cit.*, p. 372.
- 16 Bacilly, *op. cit.*, p. 214.
- 17 バシイの規則は Tunely の論考でも簡単にまとめられている。(Tunely, D., “The Union of Words and Music in Seventeenth-Century French Song – The Long and The Short of It”, *Australian Journal of French Studies*, 21/3, 1984, pp. 289-292.)
- 18 ただし母音で始まり e で終わる 2 音節の単語の前では短くすることができる。(les autres, les armes, vos ombres)
- 19 原綴りは symetrie。
- 20 Bacilly, *op. cit.*, pp. 338-339.
- 21 Bacilly, *op. cit.*, p. 337. 引用文で言及されるアクサン、ドゥーブルマン・ドゥ・ゴジエは歌唱装飾の種類を指す。
- 22 8つ折り判の曲集とは、次の曲集を指す。*Les trois livres d'airs, regravez de nouveau en deux volumes, augmentez de plusieurs airs nouveaux, de chiffres pour le théorbe et d'ornemens pour la méthode de chanter, Première Partie [Seconde Partie]* A Paris Ruë des Petits Champs, vis à vis la Croix chez un chandelier, 1668. バシイはこの注記の中で譜例を出すことはなく、3つの曲集から該当ページを示し、読者がその曲集にあたるようにした。3つの曲集のうち「8つ折り判の曲集」と示されるのは上記の2巻組のバシイの曲集。3つ目の曲集は M. ランベールによる次の曲集で、「4つ折り判の曲集」と示される。*Les airs de Monsieur Lambert, Maistre de la Musique de la Chambre du Roy. Gravez par Richer. Corrigez de nouveau de plusieurs fautes de graveure.* A Paris, Rue des Petits Champs, vis a vis la Croix Chez un chandelier, 1666.
- 23 Bacilly, *op. cit.*, pp. 351-352. 引用中の譜例は筆者が補ったものである。
- 24 Bacilly, *op. cit.*, p. 353.
- 25 『歌唱法』の中でも参照される曲集の一つである8つ折り判の曲集第2巻所収。(注22を参照)。
- 26 歌詞の綴り字については、それが音節の長さの判断にかかわる場合を考慮して楽譜上の綴りを尊重したが、jを表すiについてはjに直している。また、詩の構造をわかりやすくするため、詩行冒頭の単語については大文字で始めるようにした。(楽譜上は小文字になっていることもある)。
- 27 表の作成上、譜例には音部記号や拍子記号が抜けているが、楽曲は2分の3拍子、イ調、声楽パートはソプラノ譜表で記譜されている。
- 28 「単音節の章で述べたように、r とつながった s で終わる単語は注意しなければならない。例えば、divers, plaisirs, dehors, alors, ailleurs, couleurs, discours, secours やその他の同様の単語である。これらは常に、最後の音節が長くなくてはならない。」Bacilly, *op. cit.*, p. 423.
- 29 Bacilly, *op. cit.*, p. 214.

- 30 「同じことが、beau, haut, faut という常に長い音節として扱われなければならない単音節にも言うことができる。これらは、le beau temps, il ne faut pas. におけるように、非常に長い他の音節と結合した時でさえ長いのである。」 Bacilly, *op. cit.*, p. 335.
- 31 バシイはディミニュションという言葉、パッサージュ passage とほぼ同義で使用している。

A Study of The Ornamentation Based on “Quantity” in Bacilly’s *Remarques curieuses sur l’art de bien chanter* (1668)

SUNAKAWA Hanaka

It is thought that Bacilly’s ‘*Remarques curieuses sur l’art de bien chanter*’ (1668) is one of the important sources of vocal performance practice in seventeenth-century in France. This treatise is the method of pronunciation and “quantity” in French declamation. Bacilly stated that there is a significance of “quantity” for singing in French, and he provides the rules of “quantity” which indicates how to determine the length of syllables in lyric words of *airs de cours*. When we consider his work from the matter from application of French songs, we can find an additional importance in *Remarques*. This study focuses on the rules of “quantity” in *Remarques*, and examines the ornamentation in relation to the rules by analyzing Bacilly’s work.

As a result of the analysis comparing the work with his rules, it is possible to identify the following point: In the *double*, the complexly embellished and ornamented second verse of air, we could see that individual lyric words were sung naturally in French declamation by giving proper embellishment. Consequently, it meant that the ornamentation was the idea which corrected certain unnatural usage of words, which was caused by music compositions. Whenever French songs were composed, the contradiction between lyrics and music would be present; however, we would like to think that Bacilly worked on such a problem in aspect to the performance.

Therefore, *Remarques* should be found to be important not only as a source of performance practice in seventeenth-century, but also as a source which suggests one of the means to deliver French words on music.